



Introduction

Laetitia Gonon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/961>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.961](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.961)

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-056-3

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Laetitia Gonon, « Introduction », *Recherches & Travaux* [En ligne], 92 | 2018, mis en ligne le , consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/961> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.961>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2020.

© Recherches & Travaux

Introduction

Laetitia Gonon

Généalogie du fait divers : entre presse et littérature

- 1 Il n'y a pas d'actualité du fait divers, parce que le fait divers est toujours d'actualité : c'est dans les journaux des années 1830 que naissent, non pas les faits divers, qui existaient déjà sous la forme de canards et autres occasionnels, mais la rubrique qui porte ce nom. Pour Gilles Feyel, *faits divers* est un « terme apparu dans les quotidiens au début de la monarchie de Juillet, très exactement au 4^e trimestre de 1833 dans *Le Constitutionnel*¹ », et qui s'impose dans quelques feuilles parisiennes à partir de 1836-1837, entre autres dans *La Presse*.
- 2 La rubrique des « nouvelles diverses » ou des « faits divers » rassemble chaque jour de petites nouvelles hétéroclites et juxtapose accidents, crimes, suicides, catastrophes naturelles, cas médicaux étonnants, merveilles de la nature, etc., en particulier « incident[s] de caractère dramatique et, souvent, criminel² ». Les « chiens crevés », comme on les appelle à la fin du XIX^e siècle³, permettent à partir des années 1860 le développement d'une petite presse non politisée, dont les tirages augmentent considérablement grâce aux faits divers⁴ ; on sait l'attrait toujours renouvelé de ces derniers depuis, la fascination un peu morbide qu'ils suscitent, les récupérations politiques dont ils sont l'objet.
- 3 On pourrait considérer l'influence des faits divers sur les récits littéraires depuis le XIX^e siècle comme un véritable *marronnier* de la critique littéraire⁵ : de l'affaire Berthet qui inspira *Le Rouge et le Noir* (1830), à *L'Adversaire* (2000) d'Emmanuel Carrère sur l'affaire Romand, des coupures de presse que Zola transformait en épisodes de roman, à l'usage du fait divers par Aragon dans *Les Beaux Quartiers* (1936), de l'affaire Delamarre, qui servit de point de départ à *Madame Bovary* (1857), à l'ombre des sœurs Papin portée sur des œuvres comme *Les Bonnes* (Genet, 1947) ou *La Cérémonie* (Chabrol, 1995), on ne compte plus les œuvres qui se sont inspirées, de plus ou moins loin, d'un fait divers journalistique, quand bien même il ne serait qu'un détail dans la narration⁶. Le récent ouvrage *Détective, fabrique de crimes ?* rappelle par exemple l'intérêt que Gide eut

toujours pour les faits divers, ou l'influence de Violette Nozière sur les surréalistes de son époque⁷.

- 4 En effet, parce qu'il est une information apparemment brute, rédigée de façon presque immuable dans un style stéréotypé, facilement reconnaissable, éminemment imitable⁸, le fait divers donne très facilement prise à la fictionalisation, voire à la fiction ; au XIX^e siècle, le style du journal était pour les romanciers un repoussoir esthétique, tandis que les crimes rapportés par les quotidiens constituaient en revanche de précieuses sources d'inspiration et d'information⁹. Du court texte stéréotypé qui ne laisse pas la voix aux victimes¹⁰, et à peine aux enquêteurs, les écrivains font des romans ; loin des mobiles simplistes et de l'étiquetage sans précaution, ils proposent de remonter aux causes, psychologiques et sociales, mystérieuses et complexes. Quand le fait divers journalistique rend compte d'un éclat de violence dont le journal n'entend pas expliciter les origines, la fiction romanesque prend le relais pour l'explorer depuis le début, de l'intérieur.
- 5 Avec l'avènement de la société médiatique, on échappe moins encore au fait divers : il se trouve sur le devant de la scène journalistique pour qui veut s'en saisir, romanciers, idéologues ou politiques (on pourra se reporter sur le sujet au chapitre « Le criminopopulisme » dans le récent *Laëtitia* d'Ivan Jablonka¹¹). En revanche, si le fait divers est toujours d'actualité, les auteurs contemporains ne l'abordent plus de la même façon.

Descendance du fait divers : les fictions médiatiques contemporaines

Tensions de la sérialité

- 6 Il y a désormais, en ce début de XXI^e siècle, une conscience aiguë de ce qu'est la langue des médias qui traitent quotidiennement du fait divers, de ce qu'est aussi la langue politique qui le récupère, de ses « éléments de langage », et, sur le versant de la fiction, des « éléments de narration » qui font le succès des séries et des magazines criminels télévisés. Le fait divers se retrouve sur tous les supports : des journaux papier aux éditions électroniques, télévisées, radiophoniques, des réseaux sociaux aux blogs d'internautes ; il est transposé dans le roman, l'autofiction, le théâtre, le documentaire, le cinéma, la bande dessinée, les séries, les émissions télévisées, etc.
- 7 Or, l'usage massif du fait divers dans le champ de la narration fictionnelle se lit dans le format même de la parution sérielle : à la suite des romans-feuilletons du XIX^e siècle, les séries télévisées policières multiplient les épisodes « inspirés de faits réels » ou invitant au contraire à considérer que « toute ressemblance avec des personnes existant ou ayant existé serait fortuite », laissant entendre par là même ce qui peut les rattacher aux faits divers médiatisés. La répétition du même qui hante avec altérations et variations la rubrique du fait divers est en partie identique à celle qui préside aux séries policières : la franchise *Law & Order*, créée par Dick Wolf, s'est déclinée en de multiples *spin-off*¹² et saisons depuis 1990 jusqu'à nos jours ; séries criminelles et/ou procédurales, elles s'inspirent bien souvent des informations journalistiques et totalisent plus de 1 000 épisodes. Autre exemple : le film *Fargo* (1996) des frères Coen s'ouvre sur la mention « Ceci est une histoire vraie » alors même que cette histoire a été recomposée à partir de différents faits divers à l'origine incertaine ; et la série du même nom, dont

la première saison a été diffusée en 2014, s'éloigne à l'évidence de la trame du film mais revendique le même ancrage réel, quand tout semble y être fiction. *Fargo* mêle réalité et fiction jusqu'au vertige ; mais d'autres revendiquent le rapport au fait divers comme « garantie d'authenticité en guise de *captatio benevolentiae*¹³ ».

- 8 Au croisement de la réalité et de la fiction du fait divers, on rencontre d'autres points de tension : d'abord entre le banal et l'exceptionnel (ou l'ordinaire / l'extraordinaire), puisque le fait divers rapporte la façon dont le quotidien déraile, et parfois spectaculairement, mais reste ordinaire dans la répétition des faits similaires, assujettis au même style et au même traitement journalistiques ; tension entre l'individu et la collectivité ensuite, dans la mesure où le fait divers met en scène un individu nommé et singularisé, mais dont le drame aurait pu être celui de tout un chacun. Enfin, tension entre le spécifique et le général¹⁴, qui cette fois-ci se joue dans le passage d'un type de texte à un autre, dans la fictionalisation du fait divers : le journal narre un drame particulier, mais l'œuvre qui s'en inspire tend à le faire accéder à une forme de généralité, en interrogeant les fractures professionnelles et familiales, qui sont celles de toute une société.
- 9 Ainsi la réalité du crime fascine, surtout lorsqu'elle *dépasse la fiction*, qui s'en inspire ensuite ; en explorant cette *réalité du crime*, par des biais qui sont fictionnels, ou relèvent de la fiction, les écrivains espèrent mettre au jour une forme de *vérité* — « ce que j'y raconte est vrai¹⁵ », rappelle Emmanuel Carrère sur les « œuvres de non-fiction » (nous reviendrons sur cette appellation) qu'il publie depuis une vingtaine d'années. Le document « vrai » se prête bien à l'appropriation fictionnelle : « Pourquoi inventer lorsque tant de vies ou d'événements sont en attente de récits¹⁶ ? »
- 10 De ces tensions, les auteurs de fictions inspirées par des faits divers sont éminemment conscients. C'est la raison pour laquelle il y a peut-être bien, en réalité, une actualité du fait divers : certes abonné à l'actualité, médiatique et littéraire, comme en témoignent lors des rentrées successives les vitrines des librairies sur le fait divers dans la littérature, donc cycliquement remis au goût du jour ; mais traité par les auteurs contemporains bien différemment de leurs (plus ou moins) lointains ancêtres, en mettant en scène un regard critique et distancié face à la langue du journal.

Hétérogénéité des voix

- 11 Dominique Viart a montré comment le roman contemporain avait délaissé le modèle réaliste et naturaliste dans son rapport au fait divers : ce dernier n'apparaît en rien dans les œuvres de Stendhal ou Flaubert, qui construisent une narration chronologique à partir d'un argument dont l'origine journalistique est effacée. En revanche les œuvres contemporaines « signalent le fait divers comme tel¹⁷ » et brisent la forme romanesque linéaire, en s'éloignant même volontiers de la forme du récit de fiction. Dans ces œuvres « à la lisière de la fiction¹⁸ », la langue du journal est mise à distance pour les clichés qu'elle véhicule, au milieu d'autres langues professionnelles qui ne parviennent pas à expliquer l'événement. Celui-ci est perçu au prisme de voix qui sont traversées par « des discours — économique, financier, politique, publicitaire — qui saturent l'espace public¹⁹ », et que la littérature transforme, pointe, utilise, pour en permettre la critique. Les écrivains ont à présent le « soupçon » chevillé à la plume : il ne s'agit plus de dissoudre le texte du journal dans une narration omnisciente qui n'en garde rien, sinon l'intrigue, mais d'interroger la langue même qui le narre.

- 12 Ainsi, à l'heure où la littérature contemporaine a tendance à se saisir du document en tant que tel, dans une hétérogénéité énonciative souvent revendiquée²⁰, emprunter un fait divers pour en tirer une œuvre ne saurait plus se faire sans la conscience du déjà-vu. On ne le traite plus de la même façon lorsqu'on veut en faire un roman ou un scénario depuis *De sang-froid* de Truman Capote (1966), entre autres manifestations des *Non Fiction Novels*. Mais la sérialité, en premier lieu l'apanage du quotidien qui tous les jours se répète, tend à dévaloriser par sa proximité la création narrative qui lui emprunte ses sujets, et parfois son mode de parution. Car s'il a paru pertinent pour ce numéro de se pencher à la fois sur des séries du type *Law & Order* et sur des romans de François Bon (qui sont nos contemporains et produisent du discours contemporain aussi bien l'un que l'autre), on ne peut le faire sans considérer que les deux objets ne sont pas évalués de la même façon dans le champ artistique : *Law & Order* se trouve du côté de la production sérielle, reposant sur la consommation rapide et le succès commercial, quand François Bon écrit et publie dans un temps plus long, moins du côté de la valeur marchande que de la valeur symbolique qu'apporte la reconnaissance esthétique²¹. Champ de grande production contre champ de production restreinte : le premier s'inspire si souvent du fait divers que le second considère parfois avec soupçon ce matériau. En effet, comment affirmer sa singularité ? Et qu'a-t-on de plus à dire, s'il est devenu commun d'écrire à partir d'un fait divers ? On ne ferait que verser une pièce de plus à l'épais dossier du crime devenu texte.
- 13 La singularité de la littérature contemporaine face au champ de grande production et aux grands romans du XIX^e siècle, est certes, comme ces derniers, de travailler sa langue²², mais surtout de faire entendre une voix²³ : non plus celle du narrateur omniscient, mais d'un locuteur qui expose ses doutes et les insuffisances de son enquête, sur le même plan que d'autres énonciateurs plus ou moins identifiés, dont les discours traversent ou se superposent au sien — car « en racontant l'histoire on devient soi-même un personnage de l'histoire, aussi faillible que les autres²⁴. » Dans la littérature contemporaine²⁵, le fait divers intéresse plus par sa matérialité textuelle, par les discours qui le sous-tendent, que par ses potentialités romanesques. Ainsi « [a]ucune position énonciative ne trouve sa pleine légitimité : la fiction critique ne se connaît aucune stabilité d'où pourrait procéder quelque autorité²⁶. » L'œuvre alors interroge autant les discours qui traversent l'espace social que les conditions de leur mise en récit.
- 14 Nous nous proposons dans ce numéro de *Recherches & Travaux* d'enquêter sur le fait divers dans la fiction contemporaine ; mais les œuvres étudiées sont parfois davantage des non-fictions, dont les frontières restent volontiers poreuses avec celles du roman. Elles lui empruntent des procédés de fictionalisation :
- Aussi est-on conduit à infléchir la notion de « fiction » qui désigne ces livres. À vrai dire, il faudrait appeler ces textes « fictionnels » plutôt que « fictifs », dans le sens où « fictionnel » signifie que cette part de fiction est utilisée comme procédé d'investigation et d'élucidation, mais ne trouve pas sa finalité en elle-même²⁷.
- 15 Dominique Viart nomme donc « fictions critiques » ces textes contemporains : ils restent fictionnels en ce qu'ils réutilisent, tout en les mettant à distance, les outils de la fiction pour mieux mener l'enquête au cœur des discours, « en même temps qu'ils démasquent *a contrario* les "fictions" à l'œuvre dans le corps social²⁸ ». Dans une perspective qui déborde l'écriture du fait divers, Carrère rappelle qu'il écrit des « œuvres de non-fiction », qui nécessitent cependant leur part d'imagination. L'auteur en effet doit supposer et inventer : « le Limonov de mon livre [est] en partie le Limonov

réel et en partie une créature de mon imagination. Moi-même, je ne sais pas trop où s'arrête l'un et où commence l'autre²⁹. » La matière réelle, biographique ou fait-diversière, est toujours ressaisie par le point de vue de l'auteur. Ce qui est vrai de la littérature contemporaine peut l'être également du cinéma, voire de la série télévisée — que l'on pense par exemple à *The Jinx*³⁰, qui se présente comme un documentaire sur Robert Durst, riche héritier américain suspecté et innocenté de trois meurtres : la mini-série use, sans beaucoup de second degré, des procédés scénaristiques de la fiction télévisuelle, jusque dans son final sensationnel où Durst se trahit en se parlant à voix haute alors que son micro n'était pas coupé...

- 16 Cette question de la voix singulière auscultant les discours autour du crime fait bien apparaître « qu'en fait le discours — au sens linguistique du terme — compte plus que l'événement³¹ ». Une approche stylistique du fait divers dans la fiction contemporaine, attentive aux procédés linguistiques, serait ainsi directement appelée par l'objet même de l'étude.

Approches stylistiques du fait divers dans la fiction contemporaine

Stylistiques plurielles

- 17 À fiction contemporaine, supports contemporains : c'est la raison pour laquelle nous avons, d'une part, étendu notre objet d'étude à plusieurs types de discours médiatiques. Si les champs économique et artistique sont toujours dissociés sur le plan de la valeur symbolique, nous plaçons pour une recherche qui puisse porter aussi bien sur un magazine télévisé que sur un roman célébré, tant les discours tendent à déborder les genres et les types de textes. Nous avons, d'autre part, privilégié des études « stylistiques » au sens large. Il ne s'agit pas en effet, pour la critique littéraire, d'étudier les transpositions romanesques de faits divers journalistiques pour déceler des ressemblances et des différences dans la narration ; mais, devant le constat que le langage médiatique et quotidien est frappé de soupçon, et mis en question par la langue de la fiction, de montrer comment procède cette mise à distance critique, comment le fait divers est déconstruit puis remis en voix.
- 18 Le pluriel « stylistiques » s'explique par les méthodes mises en œuvre dans ce numéro : les auteurs des différents articles ont été attentifs à la matérialité de la langue, soit en proposant des analyses stylistiques fondées sur l'analyse du discours, soit en nourrissant leur approche des apports d'autres disciplines, comme les théories de la réception, de l'information et de la communication, la sociologie, ou même le droit. D. Viart a montré comment la littérature qui s'inspire du fait divers confronte ce dernier aux questions sociales, afin de le faire sortir du modèle structuraliste³². La critique qui s'y intéresse³³, de même, s'ouvre aux différentes sciences humaines.
- 19 L'ouverture du texte est souvent revendiquée par les œuvres contemporaines et pour leur étude, afin de se détacher de la critique structuraliste. Cette dernière est souvent invoquée lorsqu'on parle de fait divers : elle y voit en effet une forme close et « immanente³⁴ » : selon Barthes, « point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers », qui n'est ni politique, ni scientifique, ni social, relation ou récit pur d'un fait rendu notable par sa « causalité légèrement aberrante », son caractère inexplicable ou les effets de coïncidence qu'il met au jour. Or les fictions

contemporaines qui s'inspirent du fait divers « valent justement par leur refus de tout enfermement dans la clôture³⁵ » : parce qu'on ne peut donner un sens stable au fait divers, comme le tente pourtant le journal, on le fait déborder de son support pour se nourrir des autres discours³⁶. Les auteurs des articles rassemblés ici ont donc plus d'une fois souligné l'inscription sociohistorique du fait divers dans l'œuvre de fiction.

Objets pluriels

- 20 Le présent numéro s'ouvre sur la section « Langue littéraire contre langage du fait divers » : on y montre la façon dont cette littérature contemporaine fragmente le fait divers en différentes instances énonciatrices, donnant voix à ceux qui en sont privés dans le discours journalistique. Mylène Bédard et Katheryn Tremblay étudient en parallèle deux œuvres de Marguerite Duras, *L'Amante anglaise* (1967) et le polémique *Sublime, forcément sublime* Christine V. (1985), et deux textes de Suzanne Jacob, *L'Obéissance* (1991) et *La Mort en février* (2010) : ces voix féminines racontent des crimes féminins (Duras supposant la culpabilité de la mère dans *Sublime...*). L'enquête n'est plus journalistique mais littéraire, mettant en avant les doutes des locutrices, le vacillement des certitudes, à travers différentes formes narratives : le reportage subjectif, le roman dialogué, la fragmentation des histoires. Pour les deux écrivaines, révéler une vérité passe par l'investissement imaginaire du réel, par la liberté laissée à la parole des femmes, qui parfois échoue à expliquer, mais aussi par la recontextualisation de la violence, coupée de ses racines dans le fait divers médiatique. Duras et Suzanne Jacob tentent de briser la clôture du fait divers pour dire la violence des rapports sociaux et genrés de la sphère domestique. Elles délaissent ce faisant la passivité de la réception du fait divers, dans lequel l'identification négative du lecteur provoque l'exclusion, pour valoriser le lien entre toutes les femmes, la responsabilité et l'engagement de la littérature : au mutisme et à la condamnation médiatique de ces criminelles isolées dans leur couple, les auteures opposent le liant et les voix tissés par l'écriture fictionnelle.
- 21 C'est aux voix du fait divers en régime fictionnel que s'intéresse également Frédéric Martin-Achard dans un article sur deux « fictions critiques », *Un fait divers* de François Bon (1990) et *Ce que j'appelle oubli* (2011) de Laurent Mauvignier. Dans une approche résolument stylistique, il montre comment s'organise chez Laurent Mauvignier un soliloque, récit monologal se déployant sur plusieurs strates énonciatives simultanées, brouillant les voix du discours rapporté — l'« immanence » du fait divers d'origine est ainsi brisée par la forme même du roman, une phrase unique dont le texte ne livre ni le début ni la fin. L'hétérogénéité énonciative se joue ici par superposition, tandis qu'elle est le fait de la juxtaposition de différentes strates temporelles chez François Bon : les monologues alternés de ce récit polyphonique ne se répondent pas. Chez les deux écrivains, le discours des différents énonciateurs joue avec la phraséologie officielle, dans la voix surplombante chez Laurent Mauvignier, qui débusque les lieux communs inaptes à rendre compte du réel, dans les sociolectes professionnels chez François Bon, qui les déjoue par la langue littéraire. Dans les deux œuvres, le fait divers devient un roman qui se défie du romanesque et interroge, sans assérer, l'intime comme le collectif.
- 22 De l'engagement des voix qui s'insèrent dans la sphère sociale on passe à la satire de la langue journalistique qui tourne à vide dans trois pièces de Valère Novarina que Sibylle

Orlandi soumet à une étude stylistique précise : dans *La Scène* (2003), *L'Acte inconnu* (2007) et *Le Vrai Sang* (2011) apparaissent en effet « La Machine à dire beaucoup » et d'autres Machines du même genre, caisses de résonance du langage contemporain de la communication, désincarné et auquel le dramaturge tente de redonner un souffle sur la scène du théâtre. La langue s'enraye en déployant tous azimuts les traits stylistiques du journal — en particulier du fait divers — jusqu'à l'absurde. Matière verbale avant d'être événement, le fait divers cité par la « Machine à dire beaucoup » est mis à nu dans son patron textuel, et vidé de sa substance : l'événement n'est alors plus que langage, au sein duquel se télescopent les discours dans une comique et « feinte quête de précision ». Ainsi les mots deviennent objets et se cherchent un rythme pour lutter contre l'accumulation médiatique ; et la satire se fait exploration autant que proposition dans l'espace théâtral.

- 23 Ce n'est pas à un fait divers particulier que Valère Novarina emprunte sa matière stylistique : c'est au langage de la communication qui les rend tous identiques. Bien souvent cependant, l'œuvre — par exemple *Sublime, forcément sublime Christine V. de Duras* — part d'un fait divers précis, contemporain de la parution du texte, et à ce titre très présent dans l'esprit des lecteurs. Il arrive dans ce cas que l'œuvre fictionalisante mette en cause la culpabilité d'un individu réel, et généralement identifiable : le texte littéraire inspiré de la réalité y revient alors par la case tribunal.
- 24 La deuxième section de ce numéro s'intitule ainsi « Justice et faits divers littéraires » : dans *Histoire de la violence* (2016), Édouard Louis raconte comment il — narrateur — a invité chez lui Reda, un jeune homme avec lequel il a passé la nuit, et qu'il a accusé d'avoir volé son téléphone portable. Reda s'énerve, menace, étouffe et viole le narrateur. Or dans la réalité, « Reda » (Riadh B.) est arrêté pour une autre affaire après la sortie du livre ; et il assigne Édouard Louis en justice pour atteinte à la vie privée et à la présomption d'innocence. Vérité juridique et récit littéraire se brouillent : c'est ce que montre Annie Jouan-Westlund en se penchant sur ce deuxième livre d'Édouard Louis, qui érige le fait divers en événement sociologique. La question des voix y est importante aussi : c'est celle du narrateur, mais aussi celle de sa sœur qui rapporte l'histoire à son mari ; c'est une voix « objectivante », celle de la sociologie, qui constitue parfois le récit en essai, en contextualisant le drame, en y insufflant les paramètres sociaux et culturels de la violence symbolique et institutionnelle. Mais c'est aussi la voix du narrateur qui dit combien les mots sont inaptes à rendre compte de son expérience : ils trahissent lorsqu'ils passent au prisme d'autres énonciateurs, ceux du fait divers, qui mènent l'enquête ou entourent le locuteur, mais c'est bien finalement le parti des mots qu'il choisit, pour écrire son histoire. L'éventuel malaise du lecteur provient de ce brouillage entre la réalité et la littérature, entre les rôles sociaux et la responsabilité juridique des individus pris dans le fait divers.
- 25 Dominique Viart rappelle ainsi :

Mariage mixte, Prison, Le Procès de Jean-Marie Le Pen (de Mathieu Lindon)... ont tous subi à leur tour des procès pour appropriation et usage d'histoires privées de la part d'individus qui se sont reconnus dans les livres. Alors que les procès du XIX^e siècle portaient sur la « morale », ceux de notre temps portent sur la « réalité » de la fiction qui s'élabore³⁷.
- 26 C'est à ces procès contre des œuvres littéraires inspirées de faits divers que s'intéresse Anna Arzoumanov ; plus précisément, à la manière dont le tribunal en juge le style : existe-t-il une « jurisprudence stylisticienne » ? Tout le laisse penser si l'on se penche avec elle sur le procès de *La Ballade de Rikers Island* (2014), roman de Régis Jauffret

s'inspirant de l'affaire du Sofitel qui a entraîné la fin de la carrière politique de Dominique Strauss-Kahn (2011). Ce dernier a porté plainte pour diffamation lors de la sortie du livre. Or, le droit ne peut se satisfaire de l'argument généralement avancé de la liberté d'expression et de création du romancier : dans l'affaire Jauffret-Strauss-Kahn, les passages du roman incriminés sont ceux qui selon l'accusation présentent le viol comme avéré (DSK ayant obtenu un non-lieu). Les avocats et le juge s'échangent alors des arguments fondés sur des procédés stylistiques : ce que nous appelons polyphonie, points de vue, modes verbaux, caractérisation lexicale, modalités d'énonciation (« le locuteur est-il de bonne foi ? ») et d'énoncé (« prudence et mesure de l'expression »), analyse du paratexte. Les hommes de loi procèdent intuitivement à une lecture stylistique des « fictions du réel », catégorie juridique récemment constituée : parce que les romanciers s'inspirent du réel, ils se voient parfois contraints d'y retourner devant la justice, ou de masquer les référents en amont, sur les conseils des éditeurs.

- 27 En amont donc, les discours médiatiques sur le fait divers ; et en aval, ses transpositions, textuelles ou visuelles. La dernière section de ce numéro, intitulée « Langages du fait divers à l'image », traite d'œuvres de fiction cinématographique et télévisuelle entretenant avec le fait divers réel des rapports plus ou moins assumés.
- 28 Sophie Dubec prône une définition ouverte du fait divers comme pratique discursive poreuse aux rapports de pouvoir, et se penche sur deux adaptations cinématographiques de l'affaire Romand (1993) : *L'Emploi du temps* (2001), de Laurent Cantet, et *L'Adversaire* (2002) de Nicole Garcia. Les deux films mettent nettement le fait divers à distance, en partie pour légitimer l'entreprise créatrice — le fait divers étant sous-évalué, dans le milieu journalistique et dans le champ culturel. *L'Emploi du temps* dé-dramatise le fait divers, qui ne finit pas par le meurtre de la famille par le héros, déjouant ainsi la peur du spectateur s'attendant à l'exceptionnel : la réinsertion professionnelle du personnage est le résultat d'une pression sociale et familiale à laquelle il cède. *L'Adversaire* joue lui sur des références esthétiques, en renvoyant à l'œuvre de Carrère et en usant de procédés fictionnels qui constituent l'histoire en tragédie. Ce n'est pas sur le plan critique que ces deux fictions se situent face au fait divers : elles opposent simplement à la « réification » de la réalité par le texte journalistique la subjectivité du regard, plus largement promue dans les médias contemporains ; et elles répondent à la fascination qu'exerce le fait divers lorsqu'il cristallise de la sorte une monstruosité fondée sur la duplicité. Les deux films montrent en effet une identité contemporaine masculine en crise, qui peine à faire coïncider identité et rôles, « "fictions" à l'œuvre dans le corps social », pour reprendre la formule de Dominique Viart.
- 29 Il est également question de rôles dans l'article qu'Anaïs Goudmand consacre à la série télévisée américaine *The Good Wife* (2009-2016), créée par Michelle et Robert King : l'héroïne, Alicia Florrick, est la femme du procureur général de l'Illinois, impliqué dans un fait divers politico-sexuel. Lui joue donc le rôle de l'époux repentant, pendant qu'Alicia endosse celui de l'épouse solidaire et dévouée. Cet arc narratif surplombant reprend des éléments de langage de nombreux discours médiatiques relayant les repentirs de l'époux : la série amène à les considérer comme autant de séquences narratives stéréotypées dans l'espace médiatique. La série télévisée surtout affiche — et imagine — ce que le journal laisse dans l'ombre : la réaction de l'épouse, et son point de vue. Cette narration feuilletonnante se double de récits courts, un procès par épisode,

inspirés de faits divers tirés de l'actualité. Il s'agit là d'une transposition plus caricaturale, propre aux séries judiciaires, considérant le fait divers comme une matière à récit, sans grand souci du réalisme narratif : en pareil cas, le sujet d'actualité abordé est parfois trop complexe pour souffrir la réduction au simple fait divers. Et ces allers-retours entre fiction et réalité provoquent des effets de réception non planifiés : un épisode semble parfois « devancer » un fait divers bien réel. L'effet de déjà-vu ne va donc plus du réel à la fiction qui s'en inspire, ni du réel au réel par le recyclage des mêmes patrons journalistiques, ni même de la fiction à la fiction qui voit se développer massivement ces « fictions du réel » : comme s'il remontait le courant, l'effet de déjà-vu va bien de la fiction au réel, témoignant des allers-retours discursifs entre les deux.

- 30 Le modèle « un épisode, un fait divers » est également adopté par de nombreux magazines télévisés, qui ne font pas, eux, le choix clair de la fiction, ni d'un arc narratif surplombant exigeant : Amélie Chabrier étudie les procédés de l'image, du texte et du montage de *Si près de chez vous*, série diffusée sur France 3 (2012-2014), afin de prouver l'hybridation de ces émissions, entre factuel et fictionnel. *Si près de chez vous* ressortit en effet de la « réalité scénarisée », c'est-à-dire des histoires vraies rejouées par des comédiens. Comme les « fictions du réel », ces objets télévisuels sont assez neufs pour que les instances et professionnels de la télévision peinent à les définir, tant leurs codes sont contradictoires : ils s'inspirent tout à la fois des faits divers journalistiques, des magazines criminels, de la télé réalité, des magazines de société. Pour mettre en perspective de telles séries, il faut se reporter au contexte de production obéissant aux impératifs économiques : produire à bas coût entraîne la reprise du même script, plaire au spectateur implique de jouer sur le rapport à l'intime et au « vrai », dans un réajustement constant entre réalité et fiction — dont témoigne plus largement le modèle du fait divers en régime médiatique.

NOTES

1. G. Feyel, *La Presse en France des origines à 1944. Histoire politique et matérielle*, Paris, Ellipses, 2007, p. 109. Le figement de l'expression est souvent considéré comme plus tardif — à tort nous semble-t-il, puisqu'on trouve en effet une rubrique « Faits divers » en décembre 1833 dans *Le Constitutionnel*. Le contenu de la rubrique ne correspond cependant pas encore tout à fait aux « nouvelles diverses », dont « faits divers » va devenir un synonyme à partir de 1836 dans plusieurs journaux (sur ce figement, voir L. Gonon, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 20).
2. *Dictionnaire de l'Académie*, 9^e édition, 1992-...
3. E. Dreveton, « Les faits divers », *L'Ouest-Éclair* (Rennes), « Au jour le jour », 6 décembre 1903.
4. Voir entre beaucoup d'autres P. Albert, *Histoire de la presse*, Paris, PUF, 1970 ou M. B. Palmer, *Des petits journaux aux grandes agences. Naissance du journalisme moderne (1863-1914)*, Paris, Aubier, 1983.
5. Voir par exemple F. Évrard, *Faits divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997, ou *Romantisme*, n° 97, « Le Fait divers », 1997 — et les multiples collectifs sur le sujet.

6. Joris-Karl Huysmans, que l'on pouvait supposer peu porté sur l'anecdote journalistique, évoque par exemple deux faits divers dans *Là-Bas* (1891) : le jeune Lemaître, 15 ans, qui éventre un petit garçon dans la chambre de son garni (chap. 11, fait divers de février 1881) ; et Auguste Redoutiez, qui entraîna chez lui son voisin de table de la Bibliothèque nationale pour lui exposer ses recherches sur la pierre philosophale et frappa l'incrédule de plusieurs coups de marteau (chap. 6, fait divers de mars 1890).
7. A. Chabrier & M.-E. Thérenty, *Détective, fabrique de crimes ? (1928-1940)*, Nantes, Joseph K, 2017, pour Gide p. 25, pour Violette Nozière p. 53. Au sujet de Gide et du fait divers, on pourra se reporter à O. Bravard, « Le fait divers ou l'école de la rhétorique chez André Gide », dans E. André, M. Boyer-Weinmann & H. Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 183-200 ; et sur Violette Nozière, à A.-E. Demartini & A. Fontvieille, « Violette Nozière ou le fait divers médiatique au miroir surréaliste », *ibid.*, p. 105-130.
8. Voir des exemples dans J.-P. Seguin, *Nouvelles à sensation. Canards du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1959, et L. Gonon, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, ouvr. cité.
9. Ph. Hamon, « Introduction. Fait divers et littérature », *Romantisme*, n° 97, *op. cit.*, p. 7-16.
10. Voir par exemple l'évocation par les journaux d'une vague de vols à main armée, dans Aragon, *Les Cloches de Bâle* (1934), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 359 : « À Étampes, comme on visitait le train, un voyageur suspect qu'on avait fait descendre s'était tué d'un coup de revolver. Quel drame y avait-il dans la vie de ce malheureux, que redoutait-il ? On n'avait pas pris la peine de le savoir. Toujours est-il qu'il n'avait rien à voir avec le drame d'Orléans. »
11. Il y évoque la récupération, par le président de la République Nicolas Sarkozy, du meurtre de Laëtitia Perrais, à des fins populistes : I. Jablonka, *Laëtitia ou La Fin des hommes*, Paris, Seuil, 2016, p. 193-199.
12. Un *spin-off* est une « série dérivée » développée à la suite d'une première, dont elle reprend un personnage, une construction narrative, un univers fictionnel, sans forcément constituer la suite chronologique de l'œuvre de départ.
13. A. Chabrier & M.-E. Thérenty, *Détective, fabrique de crimes ?*, ouvr. cit., p. 16.
14. Sur cette question voir D. Viart, « Fictions en procès », dans Br. Blanckeman, M. Dambre, A. Mura-Brunel, (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289-303, et plus précisément p. 301-302. Et D. Viart, « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », dans *Tout contre le réel*, ouvr. cité, p. 267-295, p. 291.
15. E. Carrère, « La ressemblance », conférence prononcée à Florence en juin 2014, *Il est avantageux d'avoir où aller*, Paris, P.O.L, 2016, p. 491-510, p. 496.
16. T. Samoyault, « Avant-propos. Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature*, n° 166, « Usages du document en littérature », 2012/2, p. 3-6, p. 5.
17. D. Viart, « Fictions en procès », art. cité, p. 290.
18. *Ibid.*, p. 291.
19. « Le goût du fait vrai dans le roman contemporain. Entretien avec Yannick Haenel et Laurent Mauvignier », propos recueillis par Ch. Lemire, A.-S. Monglon, P. Poligone et Fr. Zahand, *Esprit*, n° 433, « Le problème technique », mars-avril 2017, p. 177-193, p. 179.
20. Voir par exemple *Littérature*, n° 166, ouvr. cité. Fanny Mahy consacre un chapitre de sa thèse à ces documents : « L'enquête se nourrit d'indices et de traces matérielles, archives, documents, imprimés et objets, ici rassemblés dans le terme générique de "pièces". » F. Mahy, *Le Fait divers criminel dans la littérature contemporaine française (1990-2012)*, thèse de doctorat en littérature française contemporaine, dir. D. Viart, Université Lille 3, 2013, partie I, chapitre II, p. 75-120 ; ici p. 345.
21. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, 2015.

22. L. Gonon, « De l'influence d'un style du fait divers criminel sur le roman au XIX^e siècle », *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, n° 7, « Croisées de la fiction. Journalisme et littérature », novembre 2011, p. 63-80.
23. Ou des faisceaux de voix : c'est exactement ce que met en scène *Vernon Subutex*, la récente trilogie de Virginie Despentes (Paris, Grasset, 2015-2017), dont certains chapitres reposent sur des situations pouvant être considérées comme des faits divers. La question du texte médiatique est cependant lointaine dans ces romans : ce sont surtout les discours sociaux, au sens large — politiques, genrés, générationnels, professionnels, etc. — qui émergent.
24. E. Carrère, « *Le Journaliste et l'Assassin*, de Janet Malcolm » (juin 2013), *Il est avantageux d'avoir où aller*, ouvr. cité, p. 485-489, p. 489.
25. Pour une liste de ces ouvrages contemporains « qui choisissent de mettre la fiction à l'épreuve des faits », voir D. Viart, « Fiction et faits divers », dans B. Vercier & D. Viart (dir.), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2008, p. 235-251, p. 235-236 ; D. Viart, « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », art. cité, p. 270-271 ; ou encore « Le goût du fait vrai dans le roman contemporain. Entretien avec Yannick Haenel et Laurent Mauvignier », art. cité, p. 178.
26. D. Viart, « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine », *Spirale*, n° 201, mars-avril 2005, p. 10-11.
27. D. Viart, « Fiction et faits divers », art. cité, p. 251. Voir aussi « Fictions en procès », art. cité, p. 303 ; et par exemple E. Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le romancier contemporain devant les faits accomplis », *Études littéraires*, 40/3, automne 2009, p. 157-171, p. 158 : « De ces récits de soi procède un troisième retour, celui au réel, sur le mode d'enquêtes sociales et historiques fortement ancrées dans le monde, au point où la question de la fiction se trouve souvent soumise à un brouillage. »
28. D. Viart, « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », art. cité, p. 295.
29. E. Carrère, « La ressemblance », art. cité, p. 497.
30. A. Jarecki (dir.), *The Jinx : The Life and Deaths of Robert Durst*, HBO, 2015. La série documentaire a été co-écrite par A. Jarecki, M. Smerling, Z. Stuart-Pontier. Elle est évoquée ici même dans l'article d'A. Goudmand, « *The Good Wife* : faits divers et fiction, allers-retours ».
31. D. Viart, « Fictions en procès », art. cité, p. 291.
32. D. Viart, « Défections de la parole : écrire à l'épreuve des faits », art. cité, p. 291.
33. La critique qui s'est intéressée au fait divers, non pas dans la fiction, mais dans sa forme journalistique, est elle-même issue de différentes disciplines des sciences humaines : citons pour l'époque « structuraliste » ne serait-ce que Merleau-Ponty, Roland Barthes et Georges Auclair.
34. R. Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, 1964, dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2002, p. 442-451.
35. D. Viart, « Fictions en procès », art. cité, p. 302.
36. La démarche d'Ivan Jablonka est en ce sens tout à fait caractéristique de notre contemporain : il lie histoire – et plus largement sciences sociales – et création littéraire. Voir I. Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.
37. D. Viart, « Fiction et faits divers », art. cité, p. 247.

AUTEUR

LAETITIA GONON

Université Grenoble Alpes, UMR 5316 Litt&Arts.

Laetitia Gonon est maîtresse de conférences à l'Université Grenoble Alpes (UMR Litt&Arts), où elle enseigne la langue et la stylistique françaises. Elle a fait paraître en 2012 un ouvrage remanié de sa thèse de doctorat, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle* (PSN) et a publié depuis plusieurs articles sur la phraséologie dans les littératures populaires du XIX^e au XXI^e siècle.